

## Krzysztof Droba (Kraków)

### Penderecki nach Iwaschkin

Die Monographie Krzysztof Penderecki von Alexander Iwaschkin<sup>1</sup> erschien zum fünfzigjährigen Jubiläum des Komponisten, und man kann daher sagen, dass sie eine Gelegenheitsedition ist. Herausgegeben wurde sie von dem berühmten Moskauer Verlag „Sowjetskij kompozitor“ in der Reihe „Meister des 20. Jahrhunderts“ in einer hohen Auflage (9510 Exemplare, heute unerreichbar), was davon zeugt, wie wichtig Penderecki Anfang der 1980er-Jahre für die offiziellen Kreise in der Sowjetunion war. So wie Penderecki wurde dort keiner der älteren Kollegen des polnischen Künstlers geehrt.

Das Werk Pendereckis und der „polnischen Avantgarde“ der 1960er- und 1970er-Jahre, ebenso wie die zeitgenössische polnische Kultur und Kunst, standen in der Sowjetunion im Mittelpunkt des Interesses. In Erinnerungen der kompositorischen Jugend von damals (heute sind dies hervorragende russische, ukrainische, armenische, georgische, litauische, lettische oder estnische Komponisten) bedeuteten die Besuche in Polen, im Rahmen des Festivals „Warschauer Herbst“, einen Zugang zu Partituren und Schallplatten mit moderner polnischer Musik sowie zu Fachliteratur. (Eine große Rolle spielten dabei Bücher polnischer Autoren oder andere ins Polnische übersetzte Bücher zur neuen Musik – und ich weiß, dass in manchen Fällen extra deswegen Polnisch gelernt wurde!). All das war für die musikalische Jugend von damals außerordentlich anregend und attraktiv.

Iwaschkin gibt in seinem Buch, wie er selbst versichert, eine vollständige Bibliographie zum Thema Penderecki in russischer Sprache: Es sind 19 Titel. Nur 19 – wo das Interesse doch so groß war! Freilich war das typisch für die Situation in der Sowjetunion, wo das gedruckte Wort dazu diente, die Wirklichkeit auf sowjetische Weise „widerzuspiegeln“. Wie die Rezeption oder Resonanz der Werke Pendereckis vor den 1980er-Jahren tatsächlich war, können wir heu-

---

<sup>1</sup>Alexander Iwaschkin, *Krzysztof Penderecki. Monografitscheskij otscherk* [„K.P. Monographische Skizze“], Moskau 1983.

te eher aus Erzählungen und persönlichen Erinnerungen erfahren als aus den damals gedruckten Quellen. Umso bedeutender ist daher das Buch Iwaschkins, weil es eine wichtige Quelle ist und eine echt russische (sowjetische) Interpretation der Werke der ersten 25 Jahre des damals 50-jährigen Komponisten leistet.

Anfang der 1980er-Jahre verfügte die Penderecki-Forschung über eine Reihe von musikwissenschaftlichen Texten, Analysen und Interpretationen in verschiedenen Sprachen. Diese Fachliteratur war Iwaschkin bestimmt unbekannt, und so basierte sein Wissen auf den drei einschlägigen Penderecki-Monographien von Krzysztof Lisicki, Ludwik Erhardt und Wolfram Schwinger.<sup>2</sup> Den Hintergrund für Iwaschkins Buch bildete vor allem die russische (sowjetische) Musikwissenschaft mit ihren Untersuchungsmethoden und ihrer eigenen Sprache bei der Beschreibung und Interpretation von Musik. Das musste ihm reichen. Iwaschkin, den ich ein paar Jahre später persönlich kennenlernte (auf dem Festival der Musik Krzysztof Pendereckis: Krakau, Łusławice, Posen: 9. bis 16. Juni 1988), erzählte mir, dass er dieses Buch sehr schnell schreiben musste und keine Möglichkeit hatte, die Fachliteratur ausführlicher zu studieren. Ihm standen aber Partituren und Einspielungen zur Verfügung, und es steht also außer Zweifel, dass er das Werk Pendereckis gründlich kennengelernt, untersucht und studiert hat.

Die oben genannten Umstände führten dazu, dass das Buch über Penderecki aus einer für uns sehr interessanten Perspektive geschrieben wurde und dass alles, was es hätte negativ beeinflussen können, dies Buch eher noch origineller erscheinen lässt. Der freie Gedankengang, das persönliche und engagierte Verhältnis des Autors zum Thema (Werk und Person des Komponisten) verleihen dem Buch den Charakter eines Essays. Dieser ausgedehnte Essay von über hundert Seiten besteht aus sieben Kapiteln:

---

<sup>2</sup>Krzysztof Lisicki, *Szkice o Krzysztofie Pendereckim* [„Skizzen über K.P.“], Warszawa 1973, Ludwik Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim* [„Begegnungen mit K.P.“], Kraków 1975, und Wolfram Schwinger, *Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare*, Stuttgart 1979.

1. eine einleitende allgemeine Charakteristik des Werkes („Und ich zeige euch, dass man auch anders kann. . .“),
2. ein chronologischer biographischer Bericht („Ereignisse und Fakten“),
3. Erwägungen zur Kompositionstechnik („Leader der Avantgarde“),
4. zur Form („Von der Miniatur zur Symphonie“),
5. zur stilistischen Wende der 1970er-Jahre („Intermezzo“),
6. zum Theatralischen als stilistischer Kategorie und zu den Opern („Das Theater Pendereckis“),
7. sowie ein Kapitel, das sich den Beziehungen Pendereckis zur Tradition widmet („Wir schreiben alle neue Musik in alten Formen. . .“).

Das Buch von Iwaschkin fand in Polen keinen Widerhall und wurde nirgends erwähnt. Deshalb erscheint mir eine ziemlich genaue Darstellung wichtig, durch eine Zusammenfassung und mittels zahlreicher Zitate. Einfach ein „Exzerpt aus einem nützlichen Buch“.

1. „Und ich zeige euch, dass man auch anders kann. . .“

„Die ungewöhnliche Vergrößerung des Spektrums der üblichen Ausdrucksmittel, eine Erweiterung dessen, was der Musik eigen war, eine Bereicherung ihrer Sphäre durch neue Farben und Spieltechniken; ein Verhältnis zum Ton als Molekül der Musikmaterie – all das bildete die spezifische Atmosphäre, die eigenartige ‚Welt‘ Pendereckis: ein Klangmodell der Natur. Das Plastische der Klangformen, Spiel und Zusammenstöße von Kontrasten, Verdünnung und Verdichtung des Raumes, Annäherung und Entfernung, der Effekt der Perspektive – all dies wurde für Penderecki unentbehrlich im Schaffensprozess. Klang, Farbe und Rhythmus bedeuten für Penderecki so viel wie für einen Baumeister Stein und Lehm. In dieser Sachlichkeit, Materialität, im Einschreiben in die Natur, kommt eine wichtige Eigenschaft der Weltanschauung Pendereckis zum Vorschein: ein gesunder Geist, das hellenisch klare Temperament seiner Musik, ein nüchterner, psychologischer Realismus. Die jeder Subjektivität fremde Musik Pendereckis widmet sich allgemeinmenschlichen Problemen. Der Mensch als Individuum ist abwesend, und dafür sind stets präsent das Menschliche, die Welt, die Natur, die Geschichte“. (13)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Diese und alle folgenden in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf Iwaschkin, *Penderecki*.

Penderecki ist, was in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher selten vorkommt, ein Künstler-Monumentalist, und seine Monumentalität ist (wie alle besseren Erscheinungen in der Kultur dieses Jahrhunderts) vom Geist des Humanismus durchdrungen. „Glaube, Unglaube, die Errungenschaften des menschlichen Geistes, das Unendliche der Erkenntnis – diese Themen sind im Werk Pendereckis immer zu finden.“ (13)

Die Musik Pendereckis hat plakativen Charakter: Sie ist verallgemeinernd wie ein Plakat und zugespitzt; sie bedient sich gern der Kontraste, der extrem entfernten Farben, „der deutlichen Formkonturen, der klaren Syntax der Sprache, der Unzweideutigkeit des kompositorischen Vorhabens.“ (14) Iwaschkin führt hier Worte von Jerzy Waldorff an: „wo Lutosławski mit dem Skalpell operiert, schlägt Penderecki mit dem Hammer zu“. Wie ein Plakat ist diese Musik ständig auf den Empfänger „konzipiert und gerichtet“. Penderecki repräsentiert den Komponistentyp des Dramatikers:

„Seine Musik bedeutet fast immer eine Art von Theater, mit eigenen Figuren, Charakteren, Dekorationen, mit einem scharfen, konfliktgeladenen Thema, mit Verstrickung und Auflösung der Handlung, mit einem Vorhang, der sich hebt und schließt. Diese Musik braucht Raum und Bühne sowie die Anwesenheit des Publikums“. (14)

Dabei bleibt die Musik Pendereckis aber par excellence musikalisch, und Komposition bedeutet Tonkunst.

Das äußerst originelle Debüt Pendereckis während des Festivals „Warschauer Herbst“ 1959 (mit den *Strophen*) und anschließend auf allen Bühnen der Welt kam nicht von ungefähr. Iwaschkin zufolge spielte der polnische Kontext hier eine große Rolle, und zwar der historische ebenso wie der zeitgenössische. In Penderecki sieht Iwaschkin also einen Vertreter der „polnischen Kompositionsschule“. Interessant ist, wie ein russischer Autor dies Phänomen zu beschreiben versucht. Als Penderecki begann, existierte die „Polnische Schule“ bereits, mit Grażyna Bacewicz, Witold Lutosławski, Tadeusz Sierocki und Tadeusz Baird, die von Iwaschkin genannt werden. Als jüngster schloss sich Krzysztof Penderecki dieser Gruppe an. Die „Polnische Schule“ bildete in der Kultur der Nachkriegszeit eine eigenständige Richtung, und um die Wende der 1950er- und 1960er-Jahre „verbreitete sie sich in

der europäischen Musik“. (15) Zu den Kennzeichen dieser Kompositionsschule gehörten:

1. ein Generationskontinuum von Lehrern und Schülern, eine „Kette der nationalen, künstlerischen Traditionen“:  
„Ausgesprochen polnisch in ihrem Inhalt, und direkt mit dem Werk Szymanowskis verbunden, war die deutliche Emotionalität, die ‚Geselligkeit‘ und Offenheit der neuen polnischen Musik in ihren Wurzeln sehr weit entfernt von der zeitgenössischen esoterischen Produktion Westeuropas. Diese Qualität hat in einem hohen Grade die Wirksamkeit und Popularität der jungen polnischen Komponisten bestimmt“. (15)
2. der „charakteristische nationale Zug“ der polnischen Kunst der 1950er- und 1960er-Jahre, der auch im Werk Szymanowskis verwurzelt war, und zwar eine besondere Sensibilität für die Klangfarbe, ein subtiles Fingerspitzengefühl für den Orchesterklang.
3. „das Künstlerische, Erfinderische, das nicht-triviale Denken, ein Widerspruch zu jeglicher Banalität“ – dies sind typische Eigenschaften der zeitgenössischen polnischen Musik, wie sie schon immer die Kultur dieses Landes bestimmt hatten. Und mehr noch, die polnische Avantgarde der 1960er-Jahre hätte nicht so deutlich zum Ausdruck kommen können, „wenn sie in ihren Wurzeln nicht so stark mit dem aktiven künstlerischen Nationaltemperament verbunden wäre“. (15f.)

„Penderecki und andere junge Komponisten, die mit der Ästhetik Szymanowskis und seiner Nachfolger nicht unmittelbar verbunden waren, ließen sich zweifellos alle von dieser Ästhetik beeinflussen und spiegelten in ihrem Schaffen jene charakteristischen Eigenschaften der polnischen Kultur wider, die zum großen Teil von der Kunst ihres Klassikers bestimmt wurden“. (16)

Gegen Ende der 1950er-Jahre, nach Neoklassizismus und Serialismus, „wurde der Musik eine größere Direktheit, eine stärkere Verbindung mit der Natur des Klanges selbst allmählich unentbehrlich.“ (16) Und eben danach strebte Penderecki, indem er bis zum Kern des Klanges per se vordrang.

„Das frühe Schaffen des Komponisten widmet sich der Entdeckung der Komplexität, der verwickelten Polymorphie der Klangpalette, die über Jahrhunderte hindurch, bis jetzt, unteilbar schien. Der Klang bildete in Pen-

dereckis Werken nicht mehr einen zu ordnenden Gegenstand (wie es in seriellen Kompositionen der Fall war), sondern begann gleichberechtigt sein eigenes Leben zu führen. Und darin hatte Penderecki tatsächlich keine unmittelbaren Vorläufer.“ (16)

## 2. „Ereignisse und Fakten“

Dies besonders umfangreiche Kapitel (S. 20-56) ist im Grunde eine geschickt erzählte Lebens- und Schaffensgeschichte, die vor allem auf den Monographien von Erhardt und Schwinger basiert. Sie führt bis zum ersten Festival in Lusławice und endet mit dem Verzeichnis der Werke aus dem Jahr 1980 (Symphonie Nr. 2, *Te Deum*). Übrigens wurden im vorangehenden Kapitel die Besuche Pendereckis in Lenin-grad und Moskau 1980–1982 erwähnt. Einige kleine Ungenauigkeiten im Lebenslauf des Komponisten zeugen von Unkenntnis der polnischen Realität. Der Eifer jedoch, mit welchem der Autor versucht, sich in den ihm unbekannten polnischen Kontext hineinzuversetzen, kann ihn völlig entschuldigen.

## 3. „Leader der Avantgarde“ (Technik)

Penderecki ist aus der Musik der 1960er-Jahre nicht wegzudenken. Werke wie *Anaklasis*, *Polymorphia* und *Fluorescences* überraschen noch heute durch ihr Temperament, ihre Phantasie und Energie, und dies schon von den ersten Tönen an. Obwohl sie sich neuer, bisher unbekannter Ausdrucksmittel bedienen, sind sie doch allgemein verständlich.

„Penderecki sprach in einer anderen, für alle neuen Sprache, aber er tat dies so mitreißend und emotional, dass es unmöglich wäre, ihn misszuverstehen. Es war dies eine lebendige, unmittelbare, stark artikulierte Sprache, die mit einer spezifischen ‚Musikgestik‘ verbunden war“. (59)

Die Musiksprache Pendereckis hat den Charakter des „Gesprochenen“. „Um zu verstehen, was der Komponist sagen will, musste man hören, wie er spricht: Man konnte sich die Sprache Pendereckis im

unmittelbaren Kontakt leicht aneignen“. (59) Um Schönberg, Webern, Berg oder Strawinsky zu verstehen, musste man zuerst die Grammatik ihrer Sprache kennen, d.h. die Prinzipien der Reihe (Zwölftontechnik) oder neoklassizistischer Modelle. Die Musik Pendereckis wird dagegen auf den ersten Blick angenommen, wie ein graphisches Zeichen, das eine sprachlich formulierte Anleitung ersetzt.

Auch hier sieht Iwaschkin etwas, das in der zeitgenössischen Musik noch nicht vorhanden war, und zwar die Quelle „einer neuen Umgangsform des Komponisten mit dem Hörer, die auf der Aneignung von Sprachwendungen basiert und nicht auf der Erforschung von Sprachregeln. [...] Penderecki machte den tatsächlichen emotionalen Kontakt mit dem Hörer zur Hauptbedingung der musikalischen Äußerung.“ (59) Gleichzeitig ist es ein bemerkenswerter Moment „im Prozess der Demokratisierung der Tonkunst im 20. Jahrhundert“. (59)

„Das Pathos der Avantgarde“ ist in der Geste der Ablehnung von Tradition und traditionellen Normen enthalten, und schon diese Ablehnung selbst hatte weitreichende ästhetische Folgen. Penderecki, obwohl in seinen frühen Werken der damaligen Avantgarde so ähnlich, unterscheidet sich doch deutlich von ihr durch seine konstruktive, „anti-avantgardistische“ Natur.

„Ständige Besucher von Festivals zeitgenössischer Musik, die in der Musik Pendereckis das ungestüme, nihilistische Temperament zu schätzen wussten, entdeckten zu ihrem großen Erstaunen in seinen Werken [...] ein strenges System; sie konnten sich selber überzeugen, dass die verblüffenden Experimente ein solides Fundament hatten.“ (56)

Die frühe avantgardistische Periode im Schaffen Pendereckis ist auch die Periode einer neuen Beziehung zum Ton und zur Herstellung des individuellen Ausgangsstoffes, des Baumaterials. Iwaschkin unterstreicht seine Erwägungen mit einigen kurzen, aber sehr suggestiven Analysen der Musikpoetik der sonoristischen Werke. Hier sei als Beispiel eine gut gelungene Beschreibung des ersten Streichquartetts zitiert:

„Der Ton wird geboren aus einer Schaumkrone von Geräuschen (die erste Minute des Quartetts, die der ersten Seite der Partitur entspricht); triumphal festigt er seine Bestimmbarkeit, was die Tonhöhe betrifft (zweite Minute), dann ändert er die Konfigurationen, indem aus den Punkten Linien gebildet werden (dritte

Minute), und endlich, in seiner Entwicklung vervielfacht, verliert der Ton erneut seine präzise Tonhöhe. Den Abschluss bildet, wie es bei Penderecki oft der Fall ist, ein spezifisches Resümee [...]. Als ‚Klangpoem‘ könnte dieses Quartett bezeichnet werden, und wie sonst? Als Geschichte eines Klanges, der aus dem Nichts entsteht und ins Nichts zurückkehrt. Der Komponist demonstriert hier, wie reine Klangkollisionen, ohne jedes Programm im Hintergrund, hinreichend dramatisch sein können.“ (60)

Penderecki hat in seiner sonoristischen Periode den Klang vollständig emanzipiert – ihn nicht nur von der tonalen Abhängigkeit befreit, sondern auch von seiner Funktion als Träger von traditionellen Bedeutungen, von semantischer Färbung, „von spezifischen Ausdrucksklischees“ (60). Die Hervorhebung der rein physikalischen Eigenschaften des Klangs führte dazu, dass der Stoff quantitativ betrachtet wurde.

„Das Hineinhören in den einzelnen Klang [...] ist Penderecki in seiner frühen Schaffensphase fremd. Penderecki lehnt eine raffinierte detaillierte Betrachtung ab, wie sie Webern oder Boulez zu eigen war. Seinen vollen Sinn erreicht der Klang erst, indem er sich in eine Masse ähnlicher [Klänge] integriert“ (62),

beispielsweise in Form eines Clusters. Diese Tendenz, die sich auf Verallgemeinerung, auf den Gesamtausdruck richtet, führt bei Penderecki zu einer originellen graphischen Notation. „Es gibt die Überzeugung, dass eine Partitur, die gut aussieht, zweifellos auch gut klingen muss“. Diese Überzeugung findet sich in der Musik Pendereckis voll bestätigt. „Das ganze Werk Pendereckis hat einen deutlich artikulierten ‚Zeichencharakter‘: Seine Musik appelliert mit gleicher Stärke an Auge, Ohr und Phantasie.“ (64)

Das Schaffen Pendereckis aus den 1960er-Jahren ist unverwechselbar, weil es sich charakteristischer Wendungen und Idiome bedient, die an die Stelle strikter Sprachregelungen treten. Es ist eine neue Idiomatik sonoristischer Natur. Und schließlich sind die sonoristischen Partituren Pendereckis „einem Plakat ähnlich – sie sollen aus der Ferne angesehen oder angehört werden; die Rolle der Einzelheit, des Details wurde hier minimiert“. (60) Zum Hauptmittel der Artikulation und der Einwirkung werden Kontraste.



#### 4. „Von der Miniatur zur Symphonie“ (Form)

Bei der Bestimmung von Phasen im schöpferischen Vierteljahrhundert Pendereckis unterstreicht Iwaschkin die Bedeutung der ersten Symphonie aus dem Jahr 1973. Die vorangehenden Jahre versteht er als einen Weg von kleinen Formen über Oratorien zu einem eigenen Konzept der großen Form. Auf der Basis kleiner Formen (Iwaschkin bezeichnet sie als Miniaturen und denkt dabei an *Threnos*, *Poly-morphia*, *Fluorescences*) schuf der Komponist seine eigene „Materie“, und auf dem Weg zur großen Form „beseelte“ er diese Materie, vermenschlichte sie. Diese Schaffensphase vergleicht Iwaschkin mit einer „Schöpfungsgeschichte“:

„An Stelle der unbelebten Natur erscheint der Mensch (‘Stabat Mater’, ‘Lukas-Passion’, ‘Utrenja’ (‘Matutin’)) und der Mensch in Relation zur Welt (‘Kosmogonia’). Der Mensch bildet bei Penderecki einen Teil des Universums, er ist in die Natur eingebunden und nicht ihr entgegengestellt. Seine Werke haben oft allgemein-philosophischen Charakter, und in diesem Sinne bedeuten die Oratorien Pendereckis aus den 1960er- und 1970er-Jahren eine Weiterentwicklung von Bildern aus seinen frühen Instrumentalwerken: ‘Belebt’ und ‘unbelebt’ fungieren sie hier als unterschiedliche, aber gleichberechtigte Komponenten des Weltbildes“. (67)

Die Form, die Architektonik der Kompositionen Pendereckis war zunächst eine dynamische Kette von Ereignissen, die dem Charakter des Materials und des Klangraumes entsprechen.

„Der Weg zur ersten Symphonie bedeutet eine Suche nach dem Idealkonzept der großen Form – einer reinen Klangform, die mit keinem Programm verbunden ist. Die Oratorien spielten dabei die Rolle spezifischer Lektionen im Fach ‘Regie’, die es ihm [Penderecki] ermöglichten, die ‘Ereignisse’ seiner eigenen Werke von außen zu betrachten und die dramaturgischen Akzente richtig zu verteilen“. (68)

Iwaschkin betont auch, dass die Oratorien nicht näher betrachtet werden können ohne eine Analyse der Texte, mit denen sie so eng und manchmal unzertrennlich illustrativ verbunden sind. Über den Sinn dieser Werke entscheidet jedoch nicht die Verbindung mit dem Text, sondern ihr rein musikalischer Inhalt, ihre innere Spannung.

„Wenn wir nach dem ‚Inhalt‘ der Musik Pendereckis woanders, im äußeren Bereich suchen möchten, können wir nie den Stil der späteren [neoromantischen, K.D.] Werke richtig verstehen [...], der die Konsequenz einer immer größeren Bedeutung der rein klanglichen Dramaturgie dieser Werke ist“. (68)

Nach der Wende zu den großen vokal-instrumentalen Formen erschienen bei Penderecki neue Merkmale: die *Intonationslogik*<sup>4</sup> und das *Szenische*. Die erste führt zu einer detaillierten Betrachtung der Satzweise und dann zum Phänomen der Melodie, des melodischen Intervalls; die zweite führt zum Musiktheater.

„Die Intonationslogik ließ die innere *Achse* seiner Werke erkennen: die Grundlage der Einheit des ganzen Musikgewebes; die szenische Natur der Syntax, der Teilung und der Unterscheidung bestimmten jene Momente, in denen sich die Blöcke der Klangmaterie verbinden“. (69)

Besonders deutlich hörbar ist das Problem der Einheit im ersten monumentalen Werk Pendereckis, der *Lukas-Passion*. Die Einheit entsteht hier durch die Bedeutungsachse des Werkes, und zu dieser Achse wurde das *Prinzip der Intonationslogik*, das Penderecki eben hier erstmals anwendet. Die Substanz der „Achse“ bilden die charakteristische Psalmodie (*Deus meus, Stabat Mater*), das Paar der zwölfstönigen Reihen (hier: zwei „Intonationsgestalten“) und der kurze Chorrefrain *Domine*, der das ganze Werk durchzieht. „Die sichtbare oder unsichtbare Anwesenheit dieser Achse wird in allen 24 Teilen der Passion spürbar.“ (72) Iwaschkin analysiert genau die *Lukas-Passion* und *Utrenja*, aber die formale Originalität und das individuelle Konzept der Form Pendereckis findet er in der ersten Symphonie:

„Die erste Symphonie bedeutet Pendereckis Sieg über das Material seiner eigenen Musik, über ihre materielle Natur, über ihren derben, plakativen Charakter. Penderecki distanziert sich hier sowohl von der einfachen *Demonstration* der Qualität des Materials als auch vom Dekorativen (das für ihn früher ganz typisch war). Nachdem er dieses Material in den instrumentalen Miniaturen erprobt hat sowie seine emotionale Wirkung in den Oratorien, ordnet Penderecki jetzt all dies seiner Hauptidee, dem Konzept jener Symphonie unter“. (78)

---

<sup>4</sup>Zum Begriff der Intonation in der russischen Musikwissenschaft siehe Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess*, Berlin 1976.

„Der Inhalt der Symphonie ist deutlich und greifbar: Es ist der Kampf zwischen Bauen und Vernichten, zwischen Verstand und Chaos, zwischen Sein und Nichtsein. Penderecki schafft hier die Vision eines Kampfes zweier entgegengesetzter Kräfte, aber er lehnt jedes in Worte gefasste Programm oder Szenario als überflüssig ab, weil die Musik hier für sich selbst spricht“. (80)

„Mit der Entstehung der ersten Symphonie ist die Suche nach der großen Form abgeschlossen, und gleichzeitig werden jene Wandlungen deutlich, die sich auf dem Weg von der Miniatur zur Symphonie vollzogen. Das Kaleidoskopische, so charakteristisch für die frühen Werke, ging in die Montage großer und einheitlicher Blöcke über; die einfache Abfolge oder Reihung von Ereignissen wird jetzt gestaltet als deutliche Aufeinanderfolge, bestimmt durch ihre Achse und Randpunkte; und der Komponist selbst wird gewissermaßen zum Regisseur dieser Ereignisse“. (80f.)

„Während Penderecki in frühen Instrumentalminiaturen die Materie schuf, gelingt es ihm in der ersten Symphonie, sie endgültig zu zähmen und ihr Sinn zu verleihen. Das Ganze macht jetzt nicht mehr den Eindruck einer einfachen Chronik der klanglichen Ereignisse, sondern eines ausgearbeiteten künstlerischen Konzeptes, in dem die Beziehung des Menschen zur Welt zum Ausdruck kommt“. (81)

Iwaschkin zufolge hat der Weg von der Miniatur zur Symphonie nicht nur den Musikraum erweitert, sondern auch für Penderecki neue Perspektiven eröffnet, die ihn auf der Höhe der humanistisch orientierten zeitgenössischen Kunst zeigen.

## 5. „Intermezzo“

Die erste Symphonie bedeutete eine Synthese und zugleich einen kritischen Punkt im Schaffen Pendereckis, der sich damals nicht sicher war, wie er weiter vorgehen sollte (er sagte damals: „ich weiß nicht, was die Zukunft mit sich bringt“). Und dann folgte die Wende zur geistlichen Dimension des Menschen (*Ecloga VIII, Intermezzo, Als Jakob erwachte...*). In diesen Werken „ist der Impuls des menschlichen Erlebnisses, ist die Atmosphäre von Gefühlen und Gedanken spürbar; wir erfahren dies alles unmittelbar von einem mitfühlenden Erzähler und nicht von einem abstrakten Zeugen-Kommentator“. (82) Dabei kommt es jedoch nicht zu einer Psychologisierung der Musik, gemeint

ist eher das allgemeine emotionale Klima. „Penderecki spiegelt in seinen Werken ganz offen die Natur wider, nie aber den Menschen: der ‚Held‘ bleibt immer dahinter versteckt“. (83)

Die Wende zu Anfang der 1970er-Jahre betrifft die Form und das Material. Die Form ergibt sich jetzt direkt aus dem markantesten Ausdruckselement oder aus dem Ausgangsmaterial; und was das Material betrifft, haben wir es hier mit einer Rückkehr zum natürlichen, traditionellen Klang zu tun und mit einem Streben nach klanglicher Homogenität; die Satzweise ist eher auf die Kammermusik zugeschnitten. Alle Änderungen sind ganzheitlich und grundlegend:

„Die Dramaturgie der kontrastierenden Zusammenstellungen geht in eine weitatmige Entwicklung der Hauptbilder über; die Vielschichtigkeit des Musikgewebes in Homogenität; die sonoristische Behandlung der Instrumente in traditionellen Ausdruck; die formschaffende Montage in die Intonationslogik, das Plakatartige der Farben in detaillierte Raffinesse; die Heftigkeit der Handlung ins Kontemplative und Narrative. Vergleichbar ist die Modulation vom Äußerlichen zum Innerlichen, von der Entdeckung (dem Erfinderischen) zum Ausdruck. Aber, was wohl das Wichtigste ist: das Weitatmige in der Entwicklung der musikalischen Bilder. Zum charakteristischen Merkmal in der Musik Pendereckis wird der ununterbrochene Fluss eines Musikgedankens und das spezifisch Pathetische, das dessen lange Entwicklung begleitet – eine Entwicklung, die in eine neue Ferne, zu neuen Horizonten des Sinns und des Raumes führt“. (84)

Die auf diese Weise beschriebene Wende im Schaffen Pendereckis Anfang der 1970er-Jahre wird von Iwaschkin mit einer ebenfalls tiefgreifenden Veränderung in der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts verglichen, und zwar bei Strawinsky: zwischen dessen frühem Stil und dem neoklassizistischen Schaffen.

## 6. „Das Theater Pendereckis“

„Der ganze Penderecki ist Theater. Theater nicht nur im Theater und in der Oper, sondern auch in Konzerten, Oratorien, Kantaten und Quartetten. Ein Theater in kirchlichen und nicht-kirchlichen Gattungen, in Miniaturen und in monumentalen Kompositionen. Theater während der Konzerte und am Dirigentenpult. Theater in Interviews und bei Begegnungen.“ (85)

„Die Unmittelbarkeit des Temperamentes von Penderecki ist ganz deutlich gerichtet auf die Wirkung. Penderecki spricht zu uns in vielen musikalischen Sprachen, er äußert sich in verschiedenen Musikgattungen, aber er verfolgt immer das Hauptziel seiner künstlerischen Tätigkeit. Der Ton seiner Äußerungen ist immer ein wenig überhöht, so wie die Konzert- oder Theaterbühne sich immer über die Ebene des gesamten Raumes erhebt.“ (85)

„In der Musik Pendereckis spielt sich alles gewissermaßen auf einer Bühne ab. [...] Affekte, Rhetorik, Pathos – diese Attribute der szenischen Gattungen kommen in allen Werken Pendereckis tatsächlich sehr deutlich zum Ausdruck.“ (86)

Zum Theater Pendereckis gehören vor allem seine Opern *Die Teufel von Loudun* (1969) und *Paradise Lost* (1978): Sie stehen für zwei unterschiedliche Arten von Theater. In der ersten Oper, die auf aktiver Handlung basiert, geht es darum, den Zuschauer zu „verschlingen“ (so wie es bei einem Krimi der Fall ist), und zwar durch den dramatischen Wirbel der Ereignisse. In der zweiten, der eine Bibelgeschichte zugrunde liegt, handelt es sich darum, das Pathos einer symbolischen (allegorischen) Geschichte zu erleben. Es sind fundamental unterschiedliche Konventionen, aber die Problematik bleibt dieselbe. „Der Kampf der Helligkeit mit der Finsternis, des Guten mit dem Bösen, der Heiligkeit mit der Sünde, sowie Versuchung und Überwindung – das sind die Themen von Pendereckis Theater.“ (92) Iwaschkin unterzieht beide Opern einer genauen und vielseitigen Analyse.

Besonders interessant sind die Erwägungen des russischen Autors zur Kategorie des Theatralischen, vor allem in der Instrumentalmusik. Das Theatralische der Musik Pendereckis entfaltet sich natürlich vollkommen in seinen Opern, aber als Kategorie kam es auch früher schon dreifach zur Geltung: in Konzertgattungen, in der Theater- und Filmmusik sowie in Oratorien und Kantaten.

„Und wenn die Oratorien zur Bestimmung der wichtigsten architektonischen Prinzipien des Ganzen beitrugen und die Gebrauchsmusik ihrerseits eine illustrative Sprache bestimmte, so haben die Konzertgattungen unmittelbar zu den Opern geführt [...], indem sie mit ihrer theatralischen Virtuosität den Opernstil Pendereckis antizipierten.“ (87)

Eben deshalb widmet Iwaschkin der näheren Betrachtung der Konzerte und Konzertgattungen viel Raum, weil hier

„die Personifizierung des Musikmaterials besonders deutlich zum Ausdruck kommt – als eine plakative an den Hörer gerichtete Botschaft und gleichzeitig als theatralisches Prinzip, das ein Ganzes als eine Reihe kontrastierender Szenen entwickelt. Der Solist wird zum ‚Helden‘, und um ihn als Zentrum konzentrieren sich die Ereignisse“. (87)

„Den schöpferischen Weg Pendereckis kann man beschreiben als Weg vom Konzert als Form hin zum Konzertieren als Prozess. Das Konzert-Capriccio erhält bei Penderecki Züge einer Bühnendarstellung, eines Spektakels voller Überraschungen. Der Solist-Interpret wird zum Schauspieler, die Musik zur darstellenden Kunst, der Komponist zum Regisseur.“ (88)

„Die Instrumentalwerke Pendereckis, wie theatralisch sie in ihrem Wesen auch sind, verlassen nie den Rahmen, der der Musik eigen ist. Sie werden nie zum instrumentalischen Theater, das in den 1960er- und 1970er-Jahren Mode war. Der Komponist findet neue Ausdrucksmöglichkeiten im Inneren der Klangmaterie selbst, er braucht keine Hilfe von außen“. (88f.)

Der Entwicklungsweg der Musik Pendereckis führte zu Veränderungen in der Art und Weise des Konzertierens und folglich auch im Modell des Theatralischen. Diese Änderung wird beispielsweise im ersten Violinkonzert sichtbar, wo dem Theatralischen ein „narrativer Charakter“ zukommt. In diesem Konzert

„spüren wir das theatralische Pathos der kompositorischen Äußerung: Auch hier bleibt es die charakteristische Qualität der Musik Pendereckis. Das Theatralische ergibt sich hier aus den ausgedehnten Monologen, die den Monologen der klassischen Tragödien nahe stehen. Wenn wir das Violinkonzert hören, verkehren wir mit nur einem Helden, nicht mit einer Vielzahl von Personen; alles wird von der wichtigsten (wenn nicht einzigen) Gestalt erzählt und dadurch einem Monodram ähnlich“. (90)

Der Unterschied zwischen beiden Arten des Konzertierens und beiden Arten des Theatralischen wird besonders deutlich beim Vergleich von zwei Werken, die im Abstand von zehn Jahren entstanden: dem Violin-Capriccio (1967) und dem ersten Violinkonzert (1977).

„Im Capriccio ereignet sich alles vor unseren Augen. Im Konzert wird von dem Helden-Erzähler über das Geschehen berichtet. Im Capriccio haben wir es mit einem aktiven Wirken zu tun, mit einer Handlung – im Konzert mit einem Berichten, einer Erzählung. Aber in beiden Fällen befinden wir uns in einem Musiktheater, spüren das Rampenlicht und den Atem der Bühne. Im ersten Fall entwickelt

sich ein mitreißendes Schauspiel, im zweiten ertönt ein bewegender Monolog des Helden.“ (90f.)

7. „Wir schreiben alle neue Musik in alten Formen ...“ (Penderecki und die Tradition)

Die Verbindungen Pendereckis mit der Tradition waren immer stark und im ganzen Werk deutlich:

„Das Antlitz eines so kühnen Neuerers wie Penderecki und seine Bedeutung für die Musik des 20. Jahrhunderts kommt am deutlichsten zur Geltung – wie paradox es auch sein mag – durch die Tradition: Wäre er nicht so eng mit der Tradition verbunden, hätte er nie zum Vorboten der Zukunft werden können. Dadurch, dass er von vielen europäischen Traditionen den Staub wegwischte, brachte er die Musik dem Hörer näher.“ (104f.)

Für Penderecki bedeutete die Tradition keinen Bereich zur Nachahmung, sondern einen Bereich des Suchens. Die von ihm aus der Tradition übernommenen Elemente klingen in ihrem neuen Kontext frisch und originell.

„Der ‚Cantus planus‘ des gregorianischen Chorals erweist sich als lebendiges Material für zeitgenössische Musik. Und bei neoromantischen Ausdrucksmitteln [...] erreicht Penderecki auch die Natürlichkeit des Klanges. Er beweist, dass es keine neuen und keine veralteten Mittel gibt – nur ihr Einsatz kann veraltet sein.“ (103)

Im Laufe eines Vierteljahrhunderts bewegte sich Penderecki in der Einflussphäre von mehreren (und mindestens den folgenden) Traditionen: der neoklassizistischen von Strawinsky (Psalm David's), der punktualistischen von Boulez, Stockhausen und Nono (*Dimensionen der Zeit und der Stille*), und dann wandte er sich zur Zeit vor Bach. Gern nutzte er die kontrapunktische Technik der alten Meister, der Formen vorklassischer Musik, und endlich fand er für sich einen Platz in der Neoromantik des 19. Jahrhunderts.

„[Dann] werden bei Penderecki eine breite intonative, melodische und thematische Entwicklung sowie Konturen der traditionellen Formen sichtbar [...]. Die Einfachheit der letzten Kompositionen Pendereckis ist ein Ergebnis der vorangegangenen Jahre: Der Schatten der Vergangenheit bestimmt den nicht eindeutigen,

komplexen Kontext der Neoromantik Pendereckis. Und in dieser Eigenart seiner Kunst wiederholt er den Weg, den die Klassiker des 20. Jahrhunderts gegangen sind, vor allem Prokofjew und Schostakowitsch, die auch mit frühen neuartigen Experimenten begannen und über die ‚Versenkung‘ in die Tradition der Vergangenheit (Neoklassizismus) eine neue, vieldeutige Einfachheit ihres (späten) Stils erreichten“. (104)

„Penderecki ist das Beispiel eines romantischen Künstlers, für den Stabilität, Unveränderlichkeit und Beständigkeit der Sprache nicht mehr charakteristisch sind. Auch das künstlerische Temperament dieses Komponisten an sich wird eher mit Berlioz, Liszt oder Richard Strauss assoziiert als mit Bach und Bruckner. Es ist schwer zu sagen, welche Überraschungen uns das Werk Pendereckis in Zukunft noch bringen wird“. (105)

Dieser Satz steht auf der letzten Seite von Iwaschkins Skizze – er stellt eine Frage, die wir heute, nach zwanzig Jahren, beantworten können. Zumindest teilweise ...

\* \* \*

Dem Essay Iwaschkins geht eine Einleitung von Michail E. Tarakanow voraus, die zwar nicht viele neue Ideen bringt, dafür aber manche Thesen Iwaschkins deutlich hervorhebt. So meint Tarakanow beispielsweise, dass die Kategorie des Theatralischen, der Iwaschkin so viel Platz einräumt und die „eine besondere Qualität der Handlung bildet, die in der Bewegung der Klangbilder zum Ausdruck kommt“, (8) eine bedeutsame Eigenschaft der Musik Pendereckis ist. Einerseits durchdringt sie das gesamte Werk, andererseits nähert sie den polnischen Künstler der „ur-russischen Tradition“ an, die auch im 20. Jahrhundert lebendig war.

„Es ist selbstverständlich und braucht nicht bewiesen zu werden, wie groß die Rolle der Geste und der Bewegung in der Musik Strawinskys ist, der die Konzertformen des Wettbewerbs der Instrumente-Gestalten in den Vordergrund stellt, und wo sich die ‚Spielsituationen‘ unerwartet verändern, bis zum Paradoxon. Genauso selbstverständlich ist das theatralische Wesen der Musik Prokofjews: von muskel-motorischen Impulsen, von Grazie und Flüssigkeit der choreographisch organisierten Bewegung durchdrungen. Auch der ‚nach Innen gerichtete‘ Schostakowitsch, der das Schicksal des Individuums in unsere verwickelte, mit großen



Erschütterungen und blutigen Weltkriegen gefüllte Zeit einschreibt – auch ihm ist das Theatralische, genauer gesagt das Filmartige, nicht fremd“. (8)

Das andere Motiv, das Tarakanow unterstreicht, ist die Zugehörigkeit Pendereckis zur polnischen Kultur. Das Wertvollste in dessen Werk ist für Tarakanow sein polnischer Charakter.

„Was in all seinen besseren Kompositionen auffällt, ist die Idee des Suchens, des Strebens nach jeder Möglichkeit, ‚das letzte Wort‘ im Prozess der künstlerischen Erkenntnis rechtzeitig zu erkennen und sich anzueignen – was übrigens für alle Bereiche der polnischen Kultur charakteristisch ist [...]. Aber der innere Zwang, in der ersten Reihe der Entdecker dessen, was neu ist, zu sein, verbindet sich – wenn man so sagen darf – in dem polnischen ‚künstlerischen Charakter‘ mit der Neigung, die Tiefen des menschlichen Geistes, ‚den Kosmos der inneren Welt‘ des Menschen, zu durchdringen [...]. Die polnische Kunst, auch wenn sie die uferlose Ferne der Zukunft aufmerksam betrachtet, wirft ständig einen Blick rückwärts, versucht immer wieder aufs Neue das dramatische Erbe sowohl der alten Jahrhunderte als auch der relativ jungen Vergangenheit zu begreifen. Deshalb kehrt in dieser Kunst so hartnäckig und unverändert das Thema der ‚Suche nach der Vergangenheit‘ wieder [...]. All das kommt zum Ausdruck in der ewig lebendigen Tradition der geistigen Werte, von Menschlichkeit durchdrungen und in den Intonationen der Tonkunst verewigt“. (3f.)

Das Buch Iwaschkins mit der Einleitung Tarakanows hat für sich keinen festen Platz in der Penderecki-Forschung erobert, da es praktisch ungelesen und unbekannt blieb. Wenn es mir gelungen ist, die Aufmerksamkeit des Lesers auf dies Buch zu lenken, habe ich das Ziel meines Beitrags erreicht.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Ich danke Frau Dr. Martina Homma (Köln) für die Korrektur der deutschen Fassung meines Textes.